

- ¹⁸ Чижевский Д. Неизвестный Гоголь // Новый журнал. Нью-Йорк, 1951. № 27. С. 135—136.
- ¹⁹ Зеньковский В. В. Идея православной культуры // Православие: pro et contra. СПб., 2001. С. 269, 276.
- ²⁰ Крылов И. А. Соч.: В 2 т. Т. 2. Комедии. Басни. М., 1984. С. 595—596.
- ²¹ Булгаков С. Н. Свет не вечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 347—348.
- ²² Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М., 1997. С. 178, 183.
- ²³ Там же. С. 218.
- ²⁴ Там же. С. 176.
- ²⁵ Ремизов А. Живой воды // «В краю чужом...». Зарубежная Россия и Пушкин. М., 1998. С. 323.

А.Б.КОСТЕРИНА

РУССКИЙ ТЕАТР В СУДЬБЕ МИХАИЛА ЧЕХОВА

*Он пронес сквозь свое творчество
лучшее, что было в русском театре и
и в русском искусстве.*

П.Марков

Михаил Александрович Чехов (Петербург, 1891 — Лос-Анджелес, 1955) принадлежал к числу тех художников, судьба которого неразрывно связана с судьбой русского театра, как в самой России, так и за ее пределами. Вне творчества великого актера, режиссера, педагога невозможно в полной мере осмыслить своеобразие метафизического Пути и Дара русского театра миру.

Племянник А.П.Чехова и ученик К.С.Станиславского, М.Чехов вошел в историю русского театра вместе с Первой студией МХТ, в которую он поступил в 1912 г. (Перед этим Чехов окончил театральную школу в Петербурге и полтора года играл в Суворинском театре). Насколько Л.Сулержицкий и Е. Вахтангов были «знаменем Первой студии в области режиссуры, настолько Чехов стал ее знаменем в области актерской», — считает П.Марков¹. Опыт работы в Первой студии и ее организация (с 1922 г. он назначен ее директором), репертуар и дух оказали определяющее влияние на всю будущую деятельность Чехова. Именно здесь сформировался Чехов-актер и тот «прообраз» его искусства, который предопределил не только развитие его метода, но и цель его стремлений на Западе.

В 1928 г. Чехов эмигрировал из России. Причины отъезда были связаны с политикой «укрощения искусства» сталинского периода и с поисками нового театра, основанного на антропософии. В 1928—1938 гг. Чехов работал в Европе (Германия, Франция, Латвия, Литва, Англия), а в 1938—1955 — в Соединенных Штатах.

В отечественном театроведении утвердилась версия о расцвете таланта Чехова в России и его угасании в эмиграции. По словам А.Смелянского, «в России с трудом верят в репутации, сложившиеся «там, где нас нет»². Жизнь актера в эмиграции изображалась в самых мрачных красках. Актриса МХАТ-2 С. Бирман пишет: «Так силен был Чехов, только пока он принимал к земле русской. Эмигрировав, он пал как актер. Годы его заграничных скитаний печальны и бесплодны»³.

На наш взгляд, творчество Чехова, независимо от места пребывания актера, было достаточно целостным, и представляло собой органическую часть русской театральной культуры. Ко времени отъезда из России Чехов (в 37 лет) представлял собой зрелого художника, воспитанного на традициях русской культуры, генетически связанной с православной верой. Кроме того, становление творческой личности совпало с эпохой серебряного века в России и золотого века русского театра. В это время в России формируется особое, весьма своеобразное отношение к театру, которое унаследовано и М.Чеховым. Складывается оно из разных слагаемых.

Во-первых, инстинктивная неприязнь к театру как способу лжи. В русле православного сознания лицедейство есть грех, распутство, неспособность заблудшим сердцем познать пути Господни. Подсознательное ощущение некоей «скверны», тающейся в театре, заставляло даже великих русских актеров, режиссеров и драматургов отrekаться от театра. Олицетворением художественной, человеческой и социальной неправды, лжецом казался К.Станиславскому актер-лицедей. Его знаменитое «не верю», отвергавшее актерскую фальшь, звучало и как заклятие, и как «сгинь». Современный критик И.Соловьева называет парадоксом то, что «великие искания двух великих мастеров театра, К.С.Станиславского и В.Н.Немировича-Данченко скрытым источником своей энергии имели то, что для обоих театр в чем-то был стыден и сомнителен, нуждался в оправдании»⁴. Незадолго перед смертью отреклись от театра атеист В.Г.Белинский и православный Н.В.Гоголь, актер Малого театра А.П.Ленский и величайшая актриса XX в. В.Ф.Комиссаржевская.

М.Чехов в автобиографической книге «Путь актера» не раз признавался в том, что «воспринимал театральный мир как громадную организованную ложь, что актер казался ему величайшим преступником и обманщиком, а сам участником чудовищного фарса...»⁵. Несколько раз за свою жизнь он пытался порвать с театром. Первый раз это случилось зимой 1917—1918 г.г. Тогда В.С.Смышляев писал о Чехове: «За последнее время с ним творится что-то странное, я подозреваю, что он разлюбил наше искусство». Чехов переживал духовный и творческий кризис, знакомый многим великим художникам. Он признавался: «Механически и машинально жил я на сцене и вне сцены. Ужас бессмыслицы жизни и призрак случая терзали меня»⁶. Весной 1929 г. Чехов снова собирался оставить театр и стать священником в «Христианской общине», организации протестантских священников, близко связанных с антропософией. От этой мысли Чехов отказался по многим причинам: появились новые театральные планы, друзья-антропософы отсоветовали, против была жена Ксения, глубоко веровавшая в православное учение.

Во-вторых, неприятие театральной лжи и фальши, столь остро переживаемое в русском театре, породило другую закономерность, связанную с восприятием театрального искусства, — стремление к правде, к чувству жизни на сцене.

Всю свою жизнь Станиславский посвятил тому, чтобы изгнать из театра «театр», чтобы приблизить его к «жизни, к природе, к естественному, т.е. к Богу». Режиссерская техника сводилась к

тому, чтобы мотивировать и обосновать каждую реплику, каждый жест и каждое действие актера на сцене. Студийцев он призывал служить «театру правды, театру естественного творчества и прямой непосредственности». Известный театровед П.Марков считал, что, по существу, система Станиславского вытекала «из этического оправдания лицедейства, из стремления обнаружить и подчеркнуть внутреннюю правду и красоту актера: привести к единству кричащее раздвоение, которое всегда заставляло подозревать наличие первоначальной и непреодолимой лжи в лицедействе актера»⁷.

М.Чехов, которого современники называли самым блестящим из учеников создателя МХТ, тоже всю жизнь стремился к правде на сцене. Он был одним из первых толкователей системы Станиславского, первых, кому система оказалась глубоко созвучна. Станиславский говорил молодым актерам МХТ: «Изучайте систему по Мише Чехову, все, чему я учу вас, заключено в его творческой индивидуальности. Он — могучий талант, и нет такой задачи, которую он не сумел бы на сцене выполнить»⁸. И учителя, и ученика объединяла неудовлетворенность актерским искусством, отношение к театру как к серьезнейшему из искусств. Только путь к правде на сцене у Станиславского лежал через психологию, а у Чехова через философию.

Поиски правды в театре для Чехова не были самоцелью. Он понимал, что чувство правды на сцене есть необходимое условие для создания атмосферы, а атмосфера — есть «сердце художественного произведения». В русском театре придавали огромное значение понятию «атмосферы», своеобразного мостика из жизни в искусство и обратно. Впервые понятие сценической атмосферы возникло на спектаклях МХТ. Если Станиславский считал, что атмосфера, похожая на живую жизнь, является результатом работы воображения автора, актера, режиссера, художника, электротехника и других творцов спектакля, то М.Чехов расширил понятие атмосферы до целой системы — от жизненной сферы до методологии актера, он создал целую теорию атмосферы.

По Чехову, спектакль есть живое самостоятельное существо, подобное человеку. Как человек имеет дух, душу и тело, так имеет их и живой, действенный спектакль. Дух спектакля — это идея, заложенная в нем. Душа спектакля это та атмосфера, в которой протекает и которую излучает спектакль. Тело спектакля — это все то, что мы видим и слышим в нем. (Запись за 6 ноября 1932 г. 7 лекция Чехова). Для создания атмосферы актер должен: 1. Иметь видение образа в атмосфере, 2. Уметь различить жизнь и смерть, живое от мертвого, 3. Иметь чувство правды.

Своим ученикам Чехов не уставал повторять: «Правда на сцене всегда создает атмосферу. Что значит «правда» на сцене? Она связана с правдой в жизни. Чем правдивее мы в жизни, тем лучше будем играть, тем правдивее мы будем на сцене. Если в жизни мы лжем, на сцене не играется»⁹. Атмосфера для творцов русского театра является очень важным средством, способствующим созданию целостного образа спектакля и роли; по выражению Г.Товстоногова, она является «высшей математикой театра».

В-третьих, в России к нач. XX в. сложилось отношение к театру как к храму, таинству, где происходит единение земного и небесного. Первым, кто заговорил о театре, как «лестнице к Богу», кафедре, с которой много можно сделать добра людям, был Н.В.Гоголь. Его современник, великий М. С.Щепкин учил актеров: «Театр для актера — храм. Это его святилище! Священнодействуй или убирайся вон»¹⁰. Для Станиславского, Немировича-Данченко и всего МХТ искусство и есть религия. В статье под названием «Театр-храм. Артист-жрец» Станиславский высказывается следующим образом: «Искусство и театр должны возвыситься до храма, так как религия и чистое искусство очищают душу человечества...»¹¹. Станиславский обожествлял театр. Он перетолковал важнейшие религиозные догматы в правила жизни в искусстве. В его системе легко найти соответствие таким понятиям, как обет, смирение, послушание. Студия Художественного театра, созданная Станиславским с помощью Сулержицкого для обучения актеров системе, по воспоминаниям современников и самих участников, была чем-то «вроде монастыря со своим неписанным уставом и правилами поведения и даже превращалась в своего рода чистилище»¹². В 1915 г. Чехов говорил о себе и студийцах: «Мы представляем собой собрание верующих в религию Станиславского...»¹³. Современный актер и режиссер С.Юрский очень верно подметил, что «Станиславский создал Библию театрального артиста, а творческое житие Чехова дает путь живого к ней прикосновения». Изданную перед отъездом из России книгу Чехова «Путь актера» за ее исповедальную искренность и бескомпромиссность М.О. Кнебель назвала «Покаяние артиста Чехова», так как «она родилась именно от желания покаяться, и не просто наедине со своей совестью, а так, как иногда каялись на Руси религиозные люди, — на людях, дабы очиститься от собственных вин и падений»¹⁴.

В-четвертых, если театр не просто ремесло, а путь к Богу, храм, кафедра, то и способ воспитания актера для такого театра особый. Уже первые опыты воспитания русских актеров ясно дают понять, что европейский метод обучения в России неуместен, поскольку в основе его лежит рационализм с чуждыми для русского актера нормами, законами, ограничениями, это во-первых. Во-вторых, не менее значимым для процесса образования является сам контакт учителя и ученика, степень их доверительности и духовного родства. В воспоминаниях М.Чехова раскрывается особое отношение русского актера к процессу обучения. «Я не могу сказать, чтобы я учился театральному искусству в школе. Нет, я созерцал моих прекрасных преподавателей: М.Г.Савину, В.П.Далматова, В.С. Глаголина, В.В.Сладкопевцева, Н.Н.Арбатова и других. Я не помню сейчас почти ничего из того, что я слышал от них в качестве теоретических руководящих правил, но я помню их самих. Я учился не у них, но им самим. И это происходило потому, что описанное выше чувство (чувство целого) давало мне единый образ их самих в их непостижимой талантливости. Полусознательно пребывал я в театральной школе. Я восторженно созерцал и восторженно играл, но ничему не учился»¹⁵. Под этими словами Михаила Чехова, написанными более полувека назад, мне думается, подписалось бы большинство русских актеров, как в прошлом, так и в настоящем.

Если в одной системе координат театр — это результат, а в другой это процесс, то и актеры, соответственно, нужны с разными измерениями. Европейский опыт передачи актерской профессии сводится к передаче знаний рациональным путем, благодаря которым актер должен усвоить алгебру сценического искусства, чтобы приобрести отточенную технику декламации, движения, жестов, интонации. А, по мнению М.Чехова, «самый большой и опасный враг нашего высшего «я» в творчестве — это мелкий, холодный, аналитический и расчетливый рассудок. Истинный разум, по мнению актера, должен и может рождаться в глубине нашего сердца — это есть мыслящее сердце»¹⁶. В православном мироощущении ценится именно ум, сведенный в сердце, умное сердце или умосердие, по выражению великого Павла Мочалова.

Немецкий исследователь В.Шубарт с беспристрастием отмечал: «По сравнению с русским сценическим искусством европейское, даже в высшей точке своих достижений, кажется чем-то искусственным, даже дилетантским. Как педантично, самоуверенно и холодно играют немцы — и как просто и вдохновенно русские. Русские не играют свои роли — они живут в них». Игра европейского актера, по словам Шубарта, есть следствие его «точечного чувства», «специализирующего видения». Он не видит «органической целостности жизни» (Киреевский), а направляет взор на частности. Из этого возникает основательность, но и мелочность, которая лишает широты кругозора и понимания единства бытия. Все проявляется в противоречии: Бог и мир, «я» и мир, истина и красота, вера и знание, жизнь и учение. «Европеец, обращенный к внешней стороне вещей, ощупывает всю периферию внешнего бытия. Ему чуждо ощущение целостности. Он путает ее с полнотой, поскольку воспринимает целое лишь как сумму его частей»¹⁷.

Европейский актер не владеет как раз тем, что в избытке даровано русскому актеру. Это именно чувство целого, ощущение целостности, которое заложено в основе национального Психологоса. Русская религиозная философия, будучи «философией всеединства», построила целостное учение о Бытии, в котором я и мир, я и Бог, истина и красота, искусство и природа не противопоставляются, а сливаются в нерасторжимое Единое. В соответствии с «чувством целого» русский актер иначе воспринимает процесс обучения. Для него он не может осуществляться в рамках рациональной передачи знаний, строгих систем. Ему непременно надо все со всем связать, все со всем соединить. По Чехову, основной принцип искусства именно синтез, а не анализ.

Способность воспринимать — переживать мир целостно дает возможность русскому актеру для весьма оригинального метода обучения — «учиться не учась», метода, который обнаруживает удивительное сходство с восточным принципом недеяния. Из воспоминаний М. Чехова: «Один мощный импульс помогал мне на протяжении моей карьеры как студента театральной школы, актера МХТ и директора Первой студии. Это было «предварительное чувство целого», восприятие, предохранявшее меня от какого-либо сомнения в том, будет ли удачной роль, за которую я принимался. Под влиянием этого чувства целого я без колебаний доводил до конца все, что

занимало мое внимание, вполне доверяясь ему. Детали возникали самопроизвольно — я никогда их не выдумывал. Могу сравнить это с ощущением зерна, в котором удивительным образом вмещается будущее растение, как много страданий выпадает на долю тех актеров, которые пренебрегают этим чувством целого, составляющим неотъемлемую часть любого творческого процесса! Они мучительно вынашивают свои роли, изобретая характерные черты. Они вплетают их в текст роли и выдумывают искусственные жесты. И называют это работой! Разумеется, это тяжкий, мучительный труд, но ненужный. Ибо истинная работа актера большой степени заключается в ожидании, в хранении молчания без работы «до тех пор, пока чувство целого не придет к нему. Это тот цемент, который связывает детали роли вместе и удерживает их от разрушения и превращения в хаос. Я не помню теоретических принципов, которыми меня учили в театральной школе, но помню самих учителей. Я изучал их, но не учился у них. Чувство целого дало мне как бы единый образ этих людей»¹⁸.

Метод познания, описанный М.Чеховым, характерный, пожалуй, для русской театральной школы в целом, принято называть чувственным в отличие от рационального, свойственного для европейской традиции. Мне думается, здесь речь идет ни о том и ни о другом, а о третьем, исходном способе познания бытия, выявленным русскими религиозными философами. Этот способ постижения В.Соловьев называл интуицией, Г.Сковорода созерцанием, Н.Лосский интеллектуальной интуицией, Н.Бердяев мистическим познанием, С.Франк переживанием. Это есть благодатный способ познания, который открывается человеку в момент внутреннего соединения с тем, что «по существу есть все», т.е. с Богом.

В-пятых, установка в России на «сверхтеатр», «всеискусство» неизбежно должна была породить мессианскую идею. Сокровенное чувство мессианства в высшей степени было присуще русскому театру. В нем нашел отражение прежде всего всечеловечный, вселенский характер русского театра, а не чувство национальной исключительности, понятой по Хомякову или Бердяеву. Известен факт, что К.С.Станиславский отказался от роли в «Селе Степанчикове», потому что в глубине души ожидал, что после этого спектакля прекратится мировая война, люди перестанут убивать друг друга. Мессианское сознание, как исключительно жертвенное сознание, призванное служить народам мира делу их избавления от зла и страдания, по выражению А.Смеянского, «было вписано в генетический код русской культуры». А театр по своей молодости, наивности и благороднейшему самонению еще и усиливал эту тенденцию.

Даже покинувшие Советскую Россию в 1920-х гг. артисты считали свое пребывание в зарубежье служением русскому искусству в той форме — эстетической и этической, — которая стала невозможной в Москве. Сохранилось письмо М.Чехова, написанное им весной 1930г. президенту Чехословакии Томашу Масарику:

«Глубокоуважаемый господин президент!

Целый ряд обстоятельств заставили меня полтора года назад покинуть Россию. Тем самым моя художественная деятельность была внезапно прервана. Здесь, вне пределов России, я продолжаю теат-

ральную работу, которую до сих пор вел на родине в Московском Художественном Театре 2, где был актером, режиссером, художественным руководителем и директором этого театра. Вместе со мной покинули Россию еще несколько артистов (В.А.Громов, А.Д.Давыдова, А.М. Жилинский и В.В.Соловьева).

Мне трудно помириться с мыслью о том, что целая отрасль нашей русской театральной культуры должна погибнуть. Все то, что создавали оба Художественных театра в Москве, как бы ни были велики их достижения, еще не есть завершение, не есть органический конец их деятельности. Внешние влияния тенденциозного контроля и узко агитационные требования цензуры в России лишили художника свободы в области его творческой деятельности. Но еще много сил, много художественных замыслов и культурных стремлений живет в душах тех, кто воспитан и вырос в стенах Художественного театра...

Я хочу спасти ту прекрасную театральную культуру, которая некогда вдохновляла меня и дала мне, как художнику жизнь. Я хочу служить дальнейшему процветанию и развитию тех заветов, которые я получил от моего учителя, Константина Сергеевича Станиславского»¹⁹.

Особенно остро это чувство ощущалось в эмиграции. Попавшего в центр эмигрантской культуры Михаила Чехова вдохновляла миссия артиста МХТ на Западе, МХТ который погибал в Советской России. Возможность его воссоздания он увидел в Европе, где Чехов пытался создать свой вариант духовного искусства, которое оставило бы в душах людей более глубокий след, чем те развлекательные спектакли, которые он увидел в эмигрантской среде. «Вся театральная жизнь Запада производит на меня тяжелое впечатление. Спаси ничего нельзя, надо все построить заново», — писал Чехов из Европы Станиславскому²⁰. Ежедневные посещения Чеховым французских театров подтверждали его уверенность в необходимости «нового театра». «На каждом спектакле новая надежда вспыхивала в моей душе: здесь все так поверхностно, так легкомысленно, говорил я себе, новый театр нужен. Они сами поймут и оценят ту глубину и силу, которая свойственна нашему русскому театру. Ее-то им и не хватает»²¹. М.Чехов до последних дней оставался верен пути русского театра — даже тогда, когда потерял интерес к реально существующему театру.

Центром русской эмигрантской культуры после революции и гражданской войны был Париж). Здесь видели гастроли МХТ в 1922—1923 гг., гастроли Камерного театра Таирова (1923 и 1930), театра Вахтангова (1929), ГОСЕТ, театра Мейерхольда (1930). Одним словом, Париж был окном русской культуры в Европе. Стабильного русского театра здесь, несмотря на многочисленные попытки его создать, не было. Ко времени приезда Чехова здесь начали выступать три постоянные труппы. Это были Русский Интимный театр Д.Кировой, театр О.Барановской, бывшей артистки МХТ, и Русский Зарубежный камерный театр Б.Эспэ.

Из бывших мхатовцев Чехов создал группу русских актеров. Достоверно известно, что на его спектакли приходили все видные представители русской эмиграции: А.Бенуа, И. Бунин, С. Лифарь, К.

Коровин, С.Маковский, Рахманинов, А.Ремизов. Рецензии на его спектакли писал Вл. Ходасевич и С.Волконский, последний бывал на репетициях и давал советы. •

Театр Чехова сравнивали с самым знаменитым русским зарубежным театром, с «Пражской группой МХТ», отдавая предпочтение первому. Самое знаменитое театральное предприятие зарубежной России, по воспоминаниям Н.Евреинова, — Пражская группа МХТ — возникла в Берлине (1922), когда часть гастролировавших по Европе артистов МХТ отказалась возвращаться в большевистскую Россию. На протяжении 1920—1930-х гг. актеры театра, получившего в обиходе название Пражской (по месту своей первой «прописки») труппы МХТ, завоевали мировую известность гастролями, охватившими многие страны. Несмотря на «сыгранность и гармоническую целостность былых выступлений «пражан», им все же не удавалось в такой мере доходить до сердца публики, как это удалось теперь театру Чехова, который к тому же был вовсе не силен своим ансамблем и целостностью своих постановок. Чехова воспринимали в Париже как лучшего представителя русской школы актерского искусства. «Чехов «в версту» Станиславскому. Чехов-актер того же калибра и размаха, что и Станиславский», — заявлялось в журнале «Мир и искусство»²².

О том, что актеры, живущие в эмиграции, не переставали чувствовать себя причастными к судьбе русского театра, говорит тот факт, что гастролировавшая в 1935 г. в США эмигрантская труппа, в которой кроме М.Чехова было 26 актеров, выступала в Америке не как эмигрантская труппа, а как «Артисты Московского Художественного». В их репертуаре были «Ревизор» и «Женитьба» Н.В.Гоголя, «Чеховские инсценировки», «Бедность не порок» А.Н.Островского. Русские актеры-эмигранты продолжали играть спектакли, поставленные создателями МХТ. По мере удаления от России они все яснее осознавали вклад Станиславского в мировую культуру.

К началу 30-х гг., когда советская власть ужесточила политику внутри страны и полностью отрезала ее от внешнего мира, Русское Зарубежье лишилось всяких возможностей поддерживать связи с Родиной. В это время в жизни самого МХАТ происходят глубокие нравственные деформации, являвшиеся следствием опеки и контроля Сталина. «Покорение МХТ» было одной из важнейших побед сталинской театральной политики. Правительственный театр должен был демонстрировать силу советского искусства.

Гастроли МХАТ в Париже в 1937 г. были «пропагандистскими». «Подарком Сталина Театру» называл их Немирович-Данченко в письме С.Бертенсону, пытаясь представить себе реакцию на мхатовские спектакли эмигрантской среды и европейской публики. М.Добужинский, рассказывая о своих впечатлениях от гастролей мхатовцев, писал: «Спектакли произвели на меня угнетающее впечатление — все забыто или, вернее, повторяют зады... Прежнего Художественного Театра больше нет. По крайней мере, в этом составе и в этом репертуаре»²³.

Несмотря на то, что во МХАТе по-прежнему трудились великие «старик» В.И.Качалов, Л.М.Леонидов, И.М.Москвин, О.Л.Книппер-Чехова, В.В.Лужский, М.П.Лилина, а также талантливая

молодежь в лице М.И.Прудкина, Н.П.Баталова, Б.Н.Ливанова, Н.П.Хмелева, А.К.Тарасовой, А.И.Степановой, все-таки это был уже совсем другой, правительственный театр, который должен был продемонстрировать силу советского искусства. «Я совершенно отчетливо вижу, что МХАТ идет к гибели. Идет очень быстро... — писал Станиславский в эти годы. — Понимает ли театр, что служить тому, что происходит в театре Художественном сейчас, — не стоит, что такому театру одна дорога — скорее закрыться со славой»²⁴.

В то время, когда путь русского театра у себя на родине был прерван, он бережно сохранялся и продолжал свое развитие в Русском Зарубежье. Поэтому такой болью отозвалась смерть Станиславского (7 августа 1938г.) в сердцах эмигрантов. «Россия потеряла своего гения, — писал М.Чехов, — который вдохновлял русских людей, независимо от того, по какую сторону границы они находились, не только в профессиональной области, но иногда и в жизни. Даже его внешний облик безмерно много значил для каждого русского человека — каждый взгляд, каждый жест, все его поведение выражало глубокое и, я бы сказал, религиозное отношение к жизни и к своей профессии»²⁵.

Традиции русского театра особенно были почитаемы в Америке. Москва была «театральной Меккой» в американских театральных кругах. К Станиславскому американские критики и режиссеры ездили уже с начала 20-х гг. После гастролей МХАТ в Америке усилилось влияние русского театра на американские театры всех направлений. Некоторые члены МХАТ остались в Америке и стали там известны как педагоги и актеры — Мария Успенская, Лев Булгаков, Ольга Бакланова и Ричард Болеславский. Американских режиссеров, побывавших в Москве, Станиславский направлял на учебу к Чехову со словами: «Учитесь играть у Чехова»²⁶. С неизменным почтением относился американский театрал к русскому актеру. В его глазах русский театральный гений непревзойден, и у русских можно учиться, учиться, учиться», — писал Анри Гри.

После гастролей МХАТ в Америке, там сложился миф Станиславского: в нем видели театрального вождя, революционера. О последователях-преподавателях «системы» Станиславского пишет В.Шверубович: «Сколько наших, оставшихся в Америке, кормилось всю свою жизнь плодами того посева, который совершил Константин Сергеевич в 1923/24 году, подкрепленными вскоре вышедшей там книгой «Моя жизнь в искусстве»²⁷.

Не переставал думать о русских актерах и об участии в театральном процессе в России и М.Чехов, в какой бы стране он не находился: в Германии, Франции, Англии, Америке. Для русского актера, в которого он очень верил, Чехов написал свою книгу «О технике актера». Знакомство русских читателей с его книгой наглядно свидетельствовало о глубокой и органичной связи автора с Художественным театром, его создателем, а также в целом с эстетикой русского театра.

Судьба Михаила Чехова в эмиграции была не менее трагичной, чем судьба русского театра на Родине. Ни в одной стране мира ему так и не удалось создать своего театра. Миссию русского актера в

Зарубежье он реализовал в педагогике, воспитав не одно поколение актеров. Вокруг него до конца его жизни сохранялся микроклимат той высокой духовной культуры, в которой он вырос в России. До последних дней своей жизни Михаил Чехов продолжал верить в высокое предназначение русского театра: «Думаю, что я не ошибусь, если скажу, что все-таки русский актер будет первым, кто захочет новой правды в театре, он, рано или поздно, снова найдет себя самого и останется верен своим исканиям»²⁸.

БИЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Марков П.А. Из истории русского и советского театра. В 4 т. Т. 1. М., 1974. С. 396.
- ² Смелянский А.М. Предлагаемые обстоятельства М., 1999. С. 274.
- ³ Бирман С. Судьбой дарованные встречи. М., 1971. С. 122.
- ⁴ Соловьева И.Н. Немирович-Данченко. М., 1979. С. 303.
- ⁵ Михаил Чехов. Воспоминания. Письма. М., 2001. С. 37.
- ⁶ Бюклинг Л. Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб., 2001. С. 27.
- ⁷ Марков П.А. Указ. соч. С. 351.
- ⁸ Михаил Чехов. Воспоминания. Письма. С. 29.
- ⁹ Бюклинг Л. Указ. соч. С. 34.
- ¹⁰ Щепкин М.С. Записки. СПб., 1914. С. 36.
- ¹¹ Станиславский К.С. Мое гражданское служение России. М., 1990. С. 556.
- ¹² Алперс Б.В. Театральные очерки. Т. 2. М., 1976. С. 2.
- ¹³ Михаил Чехов. Воспоминания. Письма. С. 66.
- ¹⁴ Там же. С. 24—25.
- ¹⁵ Там же. С. 516.
- ¹⁶ Там же. С. 515.
- ¹⁷ Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997. С. 105—106.
- ¹⁸ Михаил Чехов. Воспоминания. Письма. С. 149.
- ¹⁹ Бюклинг Л. Указ. соч. С. 56.
- ²⁰ Там же. С. 44.
- ²¹ Там же. С. 92.
- ²² Там же. С. 88.
- ²³ Там же. С. 281—282.
- ²⁴ Радищева О.А. Станиславский. Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1917—1938, М., 1999. С. 352.
- ²⁵ Михаил Чехов. Воспоминания. Письма. С. 595.
- ²⁶ Бюклинг Л. Указ. соч. С. 285.
- ²⁷ Шверубович В.И. В старом Художественном театре. М., 1990. С. 571.
- ²⁸ Бюклинг Л. Указ. соч. С. 63.

С.Е.ВОГУЛКИН

ЖИЗНЬ, НАУЧНЫЕ И БОГОСЛОВСКИЕ ТРУДЫ АРХИЕПИСКОПА ЛУКИ (В.Ф.ВОЙНО-ЯСЕНЕЦКИЙ) (к 125-летию со дня рождения)

Имя Валентина Феликсовича Войно-Ясенецкого, автора «Очерков гнойной хирургии» широко известно медицинской общественности не только в России, но и за ее пределами. До сих пор его научные труды по регионарной анестезии и, ставшие классическими, исследования в области гнойной хирургии, не потеряли своей актуальности, а топографоанатомические данные о клетчаточных пространствах человеческого тела и путях распространения гнойной